INTRODUCTION

Depuis 1980 et la parution de *Il nome della rosa / Le Nom de la rose*, l'œuvre d'Umberto Eco ne se développe plus seulement sous forme de réflexion sémiologique, elle se déploie aussi à travers la création romanesque. Ce qui va retenir notre intention ici ne sera pas pourtant l'ensemble des romans publiés par U. Eco depuis cette date [1]. La prise en compte globale de « l'œuvre complète » nous paraît en effet avoir pour dénominateur commun la personne de l'auteur ; elle nous semble se référer à une problématique de la création individuelle, et trop souvent conduire la critique à la reconstitution d'une technique, d'une thématique, voire d'un monde psychologique ou biographique, dont l'unité tient à la personnalité de l'écrivain. Or, si la forme importe, si le projet esthétique a un sens et une utilité, l'unité se trouve dans l'œuvre singulière, et il n'est pas admissible de noyer cette forme et ce projet dans l'étude de la matière informe des œuvres diverses. Certes le monde environnant et toute la bibliothèque peuvent, et même doivent, contribuer à l'élaboration des significations d'un roman, mais l'objet esthétique premier devrait rester le roman dans sa singularité. Comme l'écrit Jean Rousset dans *Forme et signification* :

> Si l'œuvre est dans sa forme, elle est complète et significative telle que l'artiste l'a composée, poème concret, roman achevé, et le reste ne devrait apporter que des enrichissements, des démentis, ou des moyens de fixer une éventuelle évolution [2].

---

1. Après *Le Nom de la rose*, U. Eco publie dans l'ordre : *Il Pendolo di Foucault*, 1988 / *Le Pendule de Foucault*, 1990. *L'isola del giorno primo*, 1994 / *L'île du jour d'avant*, 1996. *Baudolino*, 2000 et 2002. *La misteriosa fiamma della regina Loana*, 2004 / *La mystérieuse flamme de la reine Loana*, 2005. Tous ces romans paraissent à Milan, chez Bompiani, et en français, à Paris, chez Grasset, dans des traductions de Jean-Noël Schifano.
2. *Forme et signification*, Corti, 1964, p. xx.

Le reste, moment historique et autres textes, sera ici largement sollicité, mais au seul profit d'une interprétation du *Nom de la rose*, c'est-à-dire d'une construction systématique de son sens.

On se souvient sans doute de la manière dont, en France, le Nouveau Roman a récusé l'importance de ce que les formalistes russes appelaient la fable, d'autres l'intrigue, ou comme G. Genette, l'histoire, et que, pour éviter l'ambiguïté avec l'histoire des historiens et pour que soit sensible la parenté du *Nom de la rose* avec le type de romans illustré par Walter Scott, Conan Doyle, Jules Verne ou Emilio Salgari, j'appellerai, non pas simplement l'action, mais l'aventure. Dans les années cinquante, Robbe-Grillet écrivait : « Raconter est devenu proprement impossible », tout en concédant habilement que ce n'était pas l'anecdote qui faisait défaut dans la recherche romanesque dont il se faisait le promoteur, mais « seulement son caractère de certitude, sa tranquillité son innocence[3] » ? Plus intransigeant, R. Barthes, rendant compte du *Voyeur* pour la revue *Critique*, estimait que l'idéal aurait été de se passer complètement de l'anecdote : « La formalisation du roman, telle que la poursuit Robbe-Grillet, n'a de valeur que si elle est radicale, c'est-à-dire si le romancier a le courage de postuler tendantiellement un roman sans contenu[4] ». Assez rapidement cependant, il apparaissait que l'idéal d'un roman sur rien, d'un livre réduit à sa pure littérarité, devait être considéré davantage comme un concept théorique que comme un projet porteur d'une véritable efficacité littéraire. Il devenait clair aussi qu'à force d'auto-réflexivité, les romans de l'avant-garde n'évitaient pas toujours, entre autres limites, de marginaliser le réel et l'histoire (au sens cette fois de l'ensemble des événements qui adviennent dans la réalité). À la même époque d'ailleurs, certains romanciers parmi les plus exigeants avaient persisté à accorder une grande place à l'action, et, pour prendre l'exemple d'une année symbolique, l'on rappellera qu'en 1968 paraissent *Belle du Seigneur* d'Albert Cohen et *L'Œuvre au noir* de Marguerite Yourcenar. De son côté et parallèlement au Nouveau Roman, l'Oulipo avait continué à développer une réflexion originale sur la contrainte et le jeu, réflexion qui était très loin d'exclure l'aventure romanesque, comme en témoignent *Loin de Rueil* de R. Queneau, ou *La vie mode d'Emploi* de G. Perec (dont le sous-titre « Romans » et l'index de « quelques unes des histoires racontées dans cet ouvrage » disent de ce point de vue toute la diversité). On ajoutera que, pendant toutes ces années, la production

3. « Sur quelques questions périmées » (1957), repris dans *Pour un nouveau roman*, Éditions de Minuit, 1961, p. 31 et 32.
4. « Littérature idéale », dans *Critique*, n° 100-101, septembre-octobre 1955, p. 825. Repris dans *Essais critiques*, Seuil, Tel Quel, 1964, p. 69.

romanesque de masse n'avait évidemment pas été touchée par la révolution formelle des avant-gardistes, et avait persisté à raconter à l'envi des histoires.

Il semble d'ailleurs que le dernier quart du XXe siècle ait connu une réhabilitation de l'aventure. U. Eco explique ainsi qu'en Italie en particulier le « Gruppo 63 » avait, dans un premier temps, très brillamment contribué à « cette grande saison de l'expérimentalisme où l'on a tué l'intrigue », et il précise qu'il fut lui-même « complice » de ce crime [5]; mais il rappelle aussi que, dès 1965, lors d'un colloque tenu à Palerme par les membres du groupe, certaines propositions, en particulier celles de Renato Barilli, allaient dans le sens d'une restauration de l'aventure romanesque :

> Et que disait-il Barilli ? Il disait que jusqu'alors on avait privilégié la fin de l'intrigue et le blocage de l'action dans l'épiphanie et dans l'extase matérialiste, mais que s'ouvrait une nouvelle phase de la narrativité, avec la revalorisation de l'action, fût-ce d'une action autre [6].

Très peu de temps en fait après que Jean Ricardou eut lancé sa bientôt très fameuse formule : « Ainsi un roman est-il pour nous moins *l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture* [7] » (1967), U. Eco et C. Sughi organisaient à Milan un colloque directement consacré au retour de l'aventure : *Cent'anni dopo ; Il ritorno dell'intreccio* [8] (1971). « On revisitait le roman du XIXe siècle car on estimait que le goût de l'intrigue revenait aussi dans la littérature contemporaine » résume rétrospectivement U. Eco [9]. Dans les années 60, les intellectuels italiens portèrent d'ailleurs autant d'attention aux recherches françaises de l'Oulipo qu'à celles du Nouveau Roman ; I. Calvino et U. Eco tout particulièrement qui se firent les introducteurs dans la péninsule de R. Queneau [10]. Aussi ne s'étonnera-t-on pas qu'en 1980, le préfacier en principe anonyme du *Nom de la rose* déclare : « C'est ainsi

---

5. U. Eco dans *La Croix*, 12 juin 1982.
6. *Postille a « Il nome della rosa » / Apostille au Nom de la rose*, Le Livre de Poche, biblio essais, s. d., p. 70, (1983 pour la première parution en italien, 1985 pour la traduction française chez Grasset). Comme l'indique U. Eco, les *Actes* de ce colloque sont parus sous le titre *Il romenzo sperimentale*, Milano, Feltrinelli, 1966.
7. Dans *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, 1967, p. 111.
8. U. Eco et C. Sughi, *Cent'anni dopo, Il ritorno dell'intreccio*, Milano, Bompiani, 1971.
9. En introduction à l'édition française de *Il Superuomo di massa / De Superman au Surhomme*, Grasset, 1993, p. 12.
10. Italo Calvino, membre de l'Ouvroir de Littérature Potentielle, traduit *Les Fleurs bleues* en 1967, puis donne diverses préfaces aux œuvres de R. Queneau. U. Eco (qui publie en 1961 un très bon pastiche de Robbe-Grillet, « Esquisse d'un nouveau chat », repris dans *Diario Minimo*, Bompiani, 1963 ; *Pastiches et postiches*, Messidor, 1988) prolonge l'action de Calvino en particulier avec sa traduction des *Exercices de style / Esercizi di stile*, Torino, Einaudi, 1986. Il sera nommé, en 2001, Satrape du Collège de Pataphysique.

qu'à présent je me sens libre de raconter, par simple goût fabulateur, l'histoire d'Adso de Melk » 14/9. Et l'on pourra admettre qu'il n'est pas complètement illégitime d'aborder *Le Nom de la rose* en prenant en compte le désir d'aventure qui s'y manifeste, et en tentant d'en cerner les enjeux.

En fait, dans cet essai, notre intention va même se limiter à la seule analyse de l'aventure racontée par Adso. Certes nous savons que d'autres approches de ce long roman sont possibles, en particulier en fonction du rapport qu'il entretient avec l'histoire, ou encore eu égard aux jeux intertextuels que son écriture très savante instaure. Elles mériteraient à coup sûr d'autres livres. Ce livre-ci s'en tiendra uniquement à l'étude de ce qui advient à l'abbaye romanesque, tant il nous paraît important pour éclairer ce roman de commencer par repérer les sens possibles de la péripétie principale qui le structure.

De manière générale en effet, on peut dire que l'aventure, ce qui arrive ou n'arrive pas, l'ensemble des événements évoqués correspond à ce qui, au premier abord, spécifie un roman. Elle renvoie au résumé que l'on en donne pour le présenter et le distinguer des autres romans. Elle peut être considérée sinon comme « l'essence de la fiction[11] », du moins comme la colonne vertébrale du roman, comme ce, par rapport à quoi, le reste des éléments (personnages, espaces, idées, représentations, etc.) se dispose et prend sens. Tout aussi organiquement, et même si une aventure est attachante par son pittoresque propre, elle l'est aussi pour plus qu'elle-même, pour ce que discrètement elle suggère, pour ce qu'obliquement elle désigne, pour ce que symboliquement elle met en jeu (et si elle ne le fait pas, c'est que le roman ne vaut rien). Ces dimensions-là – qui constituent les raisons majeures pour lesquelles on lit, et on écrit, depuis toujours, des histoires – sont souvent loin d'être immédiatement sensibles à la conscience immédiate du lecteur. Dans *Le Nom de la rose*, ces sens indirects et ces implications diverses de l'action sont, à une attention un peu soutenue, beaucoup plus importants que la lecture cursive du roman ne le laisse supposer. Aussi la problématique des événements racontés et de leur portée sera-t-elle, pour le moment, le seul propos que nous nous fixons. Nous constaterons au demeurant que ne pas lâcher ce fil dans le labyrinthe du texte, n'est pas toujours tâche aisée.

Comment d'ailleurs procéder ? La critique journalistique s'est efforcée de dire les attraits de l'aventure italienne d'Adso : la manière dont elle transporte les lecteurs dans le monde coloré et mystique d'une abbaye bénédictine du XIVe siècle, la façon dont elle se prolonge en ménageant le mystère, comment elle se résout enfin dans un flamboiement de catastrophe. L'on admettra cependant que ces caractères, pour

---

11. Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventures*, PUF, Écriture, 1982, p. 5.

importants qu'ils soient, constituent la dimension la plus immédiatement visible du roman, et ne nécessitent pas d'élucidation particulière. Ils ont, de plus, été fortement soulignés par le puissant relais au roman qu'a constitué, et que constitue encore de ce point de vue, le film plastiquement très abouti de Jean-Jacques Annaud.

La critique universitaire a souvent voulu éclairer le roman par le travail théorique mené parallèlement par l'auteur [12]. Bien entendu, il existe entre ses deux champs d'activité des liens et des constantes, et il ne fait pas de doute que *Le Nom de la rose* illustre pour une part la « pensée du signe » de l'auteur. Mais cette option critique n'est pour autant ni suffisante, ni satisfaisante. Il apparaît vite en effet que l'œuvre de fiction se déploie dans de multiples directions, et selon un principe de libre prospection qui s'affranchit délibérément et complètement des rigueurs théoriques. Sur la jaquette de l'édition originale, le texte de présentation du roman – dû sans aucun doute à U. Eco lui-même – se termine par une formule explicite et capitale (en forme d'ailleurs de clin d'œil au philosophe L. Wittgenstein) : « di cio di cui non si puo teorizzare, si deve narrare » / de ce qu'on ne saurait théoriser, il faut faire un récit. Ainsi, de même que Platon, pour faire comprendre la distinction entre le sensible et l'intelligible, recourt à l'histoire de la caverne, de la même manière U. Eco, pour prolonger librement sa réflexion sur le monde, les signes et la connaissance, écrit un roman. Il ne nous paraît donc pas acceptable de réduire à l'illustration d'une réflexion sémiologique et d'un savoir abstrait ce qui précisément prend forme sur d'autres bases et avec d'autres moyens. Aussi ne chercherons-nous pas, dans *Le Nom de la rose*, la vérification ou la mise en œuvre de la pensée théorique de l'auteur, tant il nous semble que, par définition, ce n'est pas là l'intérêt de son entreprise romanesque.

Une étude des thèmes romanesques fournirait sans aucun doute des éclairages utiles, mais, en restant inorganique, comme s'est souvent le cas, elle risquerait, par éclatement et dissémination, de passer à côté de quelque chose qui paraît très important : la logique interne reliant entre eux ces thèmes et leur donnant, indépendamment de suggestions diverses, leur sens majeur, le projet à la fois esthétique et sémantique du roman organisant et portant les divers motifs.

C'est cette logique interne du texte, ou si l'on préfère l'une de ses « structures sémantiques » pertinentes que je me propose de dégager. Elle permettra de mieux comprendre l'aventure et ses effets de sens. Par structure, je n'entends donc pas, comme le font les formalistes russes et après eux la plupart des narratologues, la

---

12. C'est une tendance fréquente de la critique anglo-saxonne et germanique. En France où très peu d'ouvrages sont consacrés à l'œuvre romanesque d'U. Eco, deux ou trois thèses d'inspiration sémiologique témoignent des limites de cette perspective.

manière dont le récit dispose sur l'axe temporel les éléments de la fable, mais l'organisation du récit en ce que celle-ci fait sens. Reste évidemment à trouver une clé qui permettrait de faire apparaître cette logique interne et de parvenir à cette « structure sémantique ».

« Au commencement était le Verbe » écrit Adso, au seuil de son récit, « […] et la tâche d'un moine fidèle serait de répéter chaque jour avec humilité psalmodiante l'unique inchangeable événement dont on puisse affirmer l'incontestable vérité » 19/13. À vrai dire pourtant, ce que le vieux bénédictin de Melk écrit ici en forme d'entrée en matière, il l'écrit surtout pour se faire pardonner, car justement, de cette humilité psalmodiante qui aurait dû être la sienne, il est en train, en ce moment même, de s'écarter. Au lieu de redire l'unité idéale de la cause première incréée, il se propose en effet d'explorer la multiplicité des causes secondes ; au lieu de vivre serein dans la lumière de l'Événement absolu, il choisit de sonder, dans l'inquiétude, le jeu des vouloirs et l'opacité des aventures relatives ; au lieu de prier ou de simplement recopier, il se met à raconter par le menu « les événements admirables et terribles auxquels dans (sa) jeunesse il lui fut donné d'assister » 19/13. En fait il va maintenant rapporter ce que les moines ses frères ont dit ou fait pendant la semaine qu'il a, lui jeune novice, passée dans l'abbaye bénédictine d'Italie ; il va tout dire des désirs multiples qui les ont poussés à agir, et du bouleversement du monde qui s'en est suivi. En somme, ce qu'à l'ouverture de son récit Adso aurait pu, ou même dû écrire, si cela avait été possible à l'époque supposée de son aventure, était : au commencement était le désir.

Pour rendre compte de ce désir, je ferai, par exception, comme Adso : je me réfèrerai aux autorités. Dans les *Épîtres* de Jean, trois formes de désir humain sont en effet énumérées :

> concupiscentia carnis est, et concupiscentia oculorum, et superbia vitae
> la convoitise de la chair, la convoitise des yeux, et la confiance orgueilleuse dans les biens [13].

Dans son commentaire du Psaume 136 et dans ses *Confessions*, saint Augustin reprend la condamnation qui pèse sur ces trois manifestations de la convoitise :

> Jubes certe, ut contineam a concupiscentia carnis et concupiscentia oculorum et ambitione saeculi
> Vous me commandez assurément de réprimer la concupiscence de la chair, la concupiscence des yeux et l'ambition du siècle [14].

Rappelée par plusieurs Pères de l'Église, cette triple réprobation reparaît encore avec force chez les Jansénistes, et l'on se souvient sans doute de Pascal : « […]

13. *Épîtres de Jean*, II, 16, *Nouveau Testament*, Livre de poche, traduction œcuménique, p. 388.
14. Saint Augustin, *Confessions*, livre 10, XXX, Garnier-Flammarion, tr. J. Trabucco, 1964, p. 231.

libido sentiendi, libido sciendi, libido dominandi. Malheureuse la terre de malédiction que ces trois fleuves de feu embrasent plutôt qu'ils n'arrosent [15]. » On pourrait dire que *Le Nom de la rose* prend en compte ces trois expressions de la libido reconnues par saint Augustin, mais qu'il leur en ajoute une quatrième, le désir de Dieu. Pour peu que l'indulgence du lecteur m'autorise à prolonger les observations de l'évêque d'Hippone (et en partant d'ailleurs d'une de ses suggestions), j'appellerais cette quatrième manifestation la « libido communicandi » : le désir d'être en communication avec le divin, la tentation d'entrer en contact avec Dieu. On comprend d'ailleurs pourquoi le plus prestigieux des Pères de l'Église ne range pas cette forme de désir avec les trois autres : c'est qu'à ses yeux celle-ci est bonne, alors que les trois autres sont mauvaises ; c'est que, pour lui, les trois formes traditionnelles de la libido détournent de son unique manifestation positive, de la seule qui soit acceptable, du désir de Dieu. On admettra en effet qu'Augustin ne saurait rassembler sous la même dénomination les désirs négatifs qu'il condamne et le suprême désir du divin qu'il approuve, et qui, pour lui, conduit au salut ; il est probable aussi que l'idée d'une origine sexuelle du désir de Dieu ne pouvait l'effleurer. Mais l'aventure du roman dont je vais tenter de rendre compte à travers les épiphanies du désir, concerne bien, elle, ces quatre domaines principaux. Dans de nombreuses manifestations, Guillaume repère d'ailleurs très clairement, la substitution au désir charnel d'une forme détournée de celui-ci qui se masque derrière de nobles justifications. Sans concession, il recense les domaines où ce désir se déploie :

> Il n'y a pas que la luxure de la chair. Luxure, que celle de Bernard Gui, luxure altérée de justice qui s'identifie à une luxure de pouvoir. Luxure de richesse, que celle de notre saint et non plus romain pontife. Luxure de témoignage et de transformation et de pénitence et de mort que celle du cellérier dans sa jeunesse. Et celle de Bence est une luxure de livres 498/425.

Le mot de « lussuria » / « luxure » qu'il emploie en italien n'est pas ici un équivalent de lubricité, mais bien plutôt, comme dans le latin ecclésiastique, un synonyme de concupiscence. Ainsi, en considérant la concupiscence charnelle de Béranger, l'aspiration mystique de Rémigio jeune, et l'appétit illimité de savoir qui dévore Bence, nous retrouvons (en réduisant un peu arbitrairement à la seule luxure de pouvoir la soif de domination de l'inquisiteur et celle du pape pour la richesse), les quatre expressions du désir dont nous avons fait l'hypothèse. Ce sont-là les quatre formes de convoitise que Guillaume a désignées à Adso, et que le

---

15. *Pensées*, 696 (Brunschvicg 458, Guersant 770), dans *Œuvres* éd. par J. Chevalier, Gallimard, Pléiade, 1954, p. 1302. La formule se trouve déjà dans l'*Augustinus* de Jansénius (II, 8, « De naturae lapsae »).

bénédictin a gardées à l'esprit afin d'y voir plus clair en lui-même, et pour l'édification de ses lecteurs.

Dans une situation apparemment stable, le désir signale ainsi une insatisfaction, une inadéquation, un déséquilibre. Sa non réalisation suscite une tension, son accomplissement provoque une modification des données originelles. Dans *Le Nom de la rose* comme dans de très nombreux romans, aspirations et contre-aspirations, tentations et répressions, s'opposent constamment modifiant la situation d'ensemble, produisant, au fur et à mesure, l'aventure. En prenant en compte la façon dont ces désirs se rejoignent ou se contrarient, peut-être aurons-nous chance de faire apparaître la dramaturgie de l'action, ce qui reviendra à dégager cette "structure sémantique" de l'aventure que nous recherchons.

Les trajets qu'empruntent les désirs tracent en effet dans l'histoire comme des lignes de force, et pour chacune de ces lignes, il est possible de déterminer un "instigateur" poussé par une des formes de la luxure et un "récepteur" qui lui répond négativement ou positivement. Ce jeu des désirs et de leurs réponses me semble déterminer ce que j'appellerai des "moments structuraux", non pas des unités de temps, mais plutôt des sous-ensembles de l'aventure où l'action s'investit et s'intensifie (le mot moment vient du latin « momentum » qui dérive de « movimentum » et signifie non seulement « mouvement » mais aussi « pression » et « impulsion »). À un certain niveau, en général très modeste, d'abstraction, ces moments se répondent ou se répètent pour former à eux tous ce que je considèrerai comme la structure d'ensemble, à la fois actancielle et sémantique, du roman.

Si j'essaie, pour faire apparaître ces moments, de dégager, dans *Le Nom de la rose*, les lignes de force des désirs, je constate que les expressions les plus dissimulées et les plus complexes du désir sont le fait de Jorge le vieillard aveugle. Il ne tolère pas le rire, il ne veut pas que ses frères lisent le livre qui le justifierait, il défend la zone interdite de la bibliothèque, il semble ne pas admettre que l'abbaye subsiste après lui et indépendamment de l'ordre qu'il y fait régner. Sur sa route, il va désormais – et c'est l'aspect le plus spectaculaire du roman – rencontrer Guillaume. Sur chacune des lignes de forces où se tient Jorge, Guillaume se met en travers de son désir, et le croisement de ces deux lignes de force détermine ainsi quatre moments structuraux qui correspondent à autant d'affrontements entre les deux hommes : contre Jorge Guillaume défend le droit au rire ; il cherche qui a pu tuer les moines ; il explore le labyrinthe-bibliothèque ; il lutte enfin contre l'incendie. À propos du rire, les deux hommes s'opposent en une série de joutes verbales ; en ce qui concerne la disparition des moines, ils s'affrontent par cadavres interposés dans une énigme policière à répétition ; pour la maîtrise symbolique de l'espace et plus largement du monde, ils se mesurent à tra-

vers le labyrinthe de la bibliothèque ; pour la victoire finale enfin, ils luttent d'abord verbalement puis quasi physiquement jusque dans l'incendie de l'abbaye. Tous ces moments structuraux sont au passage marqués par une ou plusieurs « scènes », et ils sont, entre eux, parents, ne serait-ce que dans la mesure où ils confrontent les deux mêmes protagonistes. En eux se rejoue à chaque fois, selon des modalités différentes, un même conflit dont il nous faudra analyser les tenants et aboutissants, et qui constitue, compte tenu de l'économie générale du roman, le conflit majeur.

Par opposition aux intentions masquées de Jorge, la volonté qui pousse les franciscains à exiger la pauvreté de l'Église est un désir public et très explicite. Les disciples de saint François, instigateurs de l'action, se heurtent sur cette ligne de force à l'opposition officielle de la papauté, réceptrice de cette exigence. Mais inspiré par son désir de contrer radicalement la revendication franciscaine, l'inquisiteur qui escorte la délégation papale intervient dans cette affaire de biais et brutalement. Souhaitant à la fois rétablir l'ordre dans l'abbaye et écraser les franciscains, il met à profit l'insuccès de Guillaume pour ouvrir un procès, condamner trois malheureux dolciniens, et clore du même coup la rencontre italienne sur la pauvreté. Nous avons ainsi deux lignes de force et deux moments structuraux. Dans le premier de ces moments, la scène majeure est constituée par la grande controverse entre les deux délégations, dans le second elle est constituée par le procès. Mais ces deux moments correspondent bien à un seul conflit, celui qui oppose les franciscains et autres « dolciniens » au pouvoir papal et inquisitorial. Cette opposition constitue le conflit mineur dont il faudra aussi, bien entendu, rendre compte.

L'expression la plus simple du désir enfin est celle qui pousse la jeune paysanne vers Adso et réciproquement. Elle représente une dimension actancielle où la « vis appetita », comme dirait Adso, la libido, comme dirait Freud, de l'un et de l'autre, conduit non au conflit mais à l'union amoureuse. Sur cet axe, la jeune paysanne prend l'initiative, elle est l'instigatrice, Adso est le récepteur consentant, et la scène d'amour constitue à la fois le sommet et la quasi totalité de ce moment structural. Je désignerai ce moment d'accord amoureux comme le contre-conflit.

Derrière le désordre du récit d'U. Eco, une organisation latente, sans doute non délibérée, s'est ainsi laissé saisir. Elle est constituée par la rencontre à plusieurs reprises de forces opposées ou complices, entretenant entre elles des échos probablement multiples, et se situant à coup sûr dans un rapport de production de sens avec l'ensemble du roman. Je considèrerai la série de ces rencontres, ou si l'on préfère le réseau de ces moments, comme la « structure sémantique » du roman. Par sémantique je veux dire qui donne du sens, et j'entends que mon étude partira de cette structure, mais ne s'y limitera pas. Cette structure n'est pas en effet, comme telle, ce qui m'intéresse ici. Je

ne propose pas de vérifier, comme le ferait une théorie du récit, que la structuration du roman ramenée à un schéma abstrait correspond à celle de telle ou telle catégorie narrative, mais d'interpréter ce roman. Ce qui me retiendra ne sera donc pas le canevas simple auquel j'ai réduit l'intrigue, mais ce qui, du point de vue du sens, se joue dans ce canevas, comme par exemple la portée de chacun de ces moments, le rapport qu'il entretient avec les autres et avec l'ensemble, la signification implicite produite par cette structure. L'essentiel de mon effort va donc consister à préciser à chaque fois le rôle des instigateurs et des récepteurs sur les lignes de forces des désirs, à éclairer certaines conditions historiques, à déployer les questionnements que ces moments introduisent, à conjecturer les enjeux qu'ils impliquent par eux-mêmes et dans l'ensemble du système, à aider la « machine romanesque », comme dirait U. Eco, à produire la plus grande quantité possible de ces sens qu'elle est susceptible d'engendrer, à dégager ainsi progressivement quelques unes des significations de cette aventure.

Précisons encore que, pour singulier que soit un objet esthétique et pour affirmée que soit notre résolution de le traiter en tant que tel, cet objet n'est pas un aérolithe qui n'entretiendrait aucun rapport avec le monde environnant, ni avec la littérature déjà écrite, ni *a fortiori* avec les autres travaux de l'auteur. On pourrait même estimer que, dans l'immense bibliothèque intertextuelle qui escorte un texte, les autres publications de l'écrivain se situent sur un rayon très proche, et qu'elles constituent une sorte de premier cercle intertextuel. Pour citer encore *Forme et Signification* :

> *Madame Bovary* constitue un organisme indépendant, un absolu qui se suffit à lui-même. Mais […] Peut-être les caractères flaubertiens de *Madame Bovary* n'apparaîtront-ils en pleine lumière que par le rapprochement avec *L'Éducation*, avec *Salammbô*, avec *Bouvard* ? Ce qui ne s'offre qu'une fois au regard peut passer inaperçu [16].

S'il n'est donc pas question pour nous de prendre comme hypothèse de travail que le roman d'U. Eco illustre sa recherche sémiologique (puisque justement ce roman est écrit pour dire autre chose et autrement), il est à l'inverse exclu, non seulement de nous priver de perspectives générales, historiques ou littéraires, permettant de rendre compte de tel caractère du *Nom de la rose*, mais aussi de nous interdire le recours à une œuvre particulière, fût-elle d'U. Eco, pour éclairer tel aspect du roman.

Il serait bien entendu possible d'étudier ces sept moments quasi magnétiques dans l'ordre où je les ai isolés, mais, pour la commodité et l'agrément de la lecture, je les replacerai dans une succession qui rappellera approximativement celle de la diégèse. Nous irons ainsi du premier moment, celui de la joute verbale à propos du rire, au septième et dernier, celui de l'affrontement violent entre Guillaume et Jorge.

---

16. *Forme et Signification*, *op. cit.*, p. xx.